

In Bleistiftgebieten.  
Heinrich Manns Bilderzählungen

I. Text und Bild im Dialog – der Autor ein Zeichner

Text und Bild finden in der Illustration literarischer Werke eine Möglichkeit des Zusammenklangs. Dem Text wird ein Bild beigegeben, das einen Moment der Erzählung auswählt und gleichsam als visueller Kommentar des Erzählten fungiert, diesem damit aber nicht nur eine bildliche Entsprechung beiseite stellt, sondern zugleich auch die Spielräume des Erzählens auf eine Darstellungsform fixiert. Die konventionelle Illustration von literarischen Werken ist meist Sache eines ausgebildeten Künstlers und eine nachträgliche Anreicherung des Textes durch das Medium Bild. Diese Anreicherung hat freilich Auswirkungen auf die Rezeptionsästhetischen Semantiken des Referenztextes, die im Extremfall sogar zur Belastungsprobe für die Textwelt werden können. Die Illustration kann semantische Verschiebungen des Textinhalts verursachen, diesen in bestimmender Form determinieren, sogar ironisch desavouieren. Selten illustrieren Autoren ihre eigenen Werke, mitunter treten aber Doppelbegabungen auf den Plan der Literaturgeschichte, die das Erzählen von Welt – qualitativ mehr oder minder überzeugend – auf zwei medialen Ebenen, in Text *und* Bild, letzteres oft im Medium der Zeichnung, betreiben. Die Palette der bekannteren unter ihnen reicht von Johann Wolfgang Goethe über Victor Hugo und Adalbert Stifter bis zu Günter Grass.

Im Folgenden soll es um das produktive Wechselspiel zwischen Bildern und Buchstaben gehen, das in der Hand eines solchen Schaffenden liegt, in diesem Fall Heinrich Mann. Denn der Autor Heinrich Mann ist auch Zeichner. Eigene Veröffentlichungen hat Heinrich Mann jedoch nicht illustriert. Und nur ein einziges Mal lässt sich in seinem Schaffen die Illustration eines seiner Werke im Erstdruck nachweisen: George Grosz hat die surreal anmutende Erzählung *Kobes*, die 1925 im Propyläen Verlag in Berlin erscheint, mit 10 Lithographien ausgestattet.<sup>1</sup> Die heute überlieferten Zeichnungen

---

<sup>1</sup> Eine Untersuchung dieses Werks in Hinblick auf das Text-Bild-Verhältnis und die Aufarbeitung der Umstände dieser Zusammenarbeit steht m. W. aus.

Heinrich Manns aber stellen in den meisten Fällen eine Gegenbewegung zu einer solchen traditionellen Illustrationskunst dar: denn es sind Bilder, aus denen ein Text hervorgehen könnte, ein Text erst werden muss oder denen ein Text eingeschrieben scheint, konturstarke Figuren und Raum-Skizzen, die mitunter selbst als Text gelesen werden wollen. Heinrich Mann findet im Medium der Zeichnung eine zweite, andere Sprache, die Motive und Themen seines Schaffens zu bearbeiten.

So führen die erhaltenen, späten Bleistiftzeichnungen des künstlerisch dilettierenden Heinrich Mann, der seine seit frühester Jugend bestehende zeichnerische Neigung nie hat ausbilden lassen, sie zeitweilig gar verworfen und unterdrückt hat, um sich schließlich im Alter tagtäglich mit immer neuer Verve in diesem Medium zu artikulieren, in den graphischen Vorhof von literarischen Narrativen.<sup>2</sup> Sie sind mehr zeichnerische Impromptus potentieller Geschichten denn Illustrationen vorhandener Texte. Die Bleistiftzeichnungen können in ihrer seriellen Anlage – noch von Heinrich Mann zu Folgen sortiert und in Einzelmappen verwahrt – und ihrem erzählerischen Duktus vielleicht sogar als „Bildromane“,<sup>3</sup> in jedem Fall aber als Bilderzählungen verstanden werden, deren schriftstellerische Ausführung und Modellierung ausgeblieben ist oder von der bislang nichts bekannt ist. Der Schriftsteller tritt damit gewissermaßen als Illustrator eigener potentieller Texte auf. Das Korrespondenzverhältnis von Text und Bild ist hier demnach unkonkret: es findet sich kein bestimmbarer Text oder Textteil, auf den sich die Zeichnungen direkt beziehen lassen, abgesehen von einigen Ausnahmen, die Referenztexte anderer Autoren zum Ausgangspunkt der Illustration wählen.<sup>4</sup> Wohl aber

---

<sup>2</sup> Wißkirchen spricht von einem »künstlerischen Vorhof der literarischen Werke« und bezieht dies auf die sich parallel entfaltenden Themen und Motive im Spätwerk Heinrich Manns, hier vor allem die Romane *Empfang bei der Welt*, *Lidice*, *Der Atem* und *Ein Zeitalter wird besichtigt* sowie das *Friedrich*-Fragment. Er geht soweit, Zeichnen und Schreiben im amerikanischen Exil in eins zu setzen. Hans Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner. Heinrich Manns unbekannte Zeichnungen und sein literarisches Werk*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen. Die unbekannten Zeichnungen von Heinrich Mann*, hg. von Volker Skierka, mit Beiträgen von Hans Wißkirchen und Marje Schütze-Coburn, Göttingen 2001, S. 29-47, hier S. 36.

<sup>3</sup> Volker Skierka, *Der »erotische Diplomat«*. *Heinrich Manns unbekannte Zeichnungen von Liebschaften und Greuelmärchen*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 7-18, hier S. 13.

<sup>4</sup> Vgl. die Bildserien *Le Crocheteur Borgne* oder *Manon*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 50ff. und 87ff.

sind Themen, einzelne Motive und Szenerien Resonanzräume dessen, was auch im literarischen Werk Heinrich Manns zu entdecken ist. Heinrich Manns Zeichnungen haben meist eine erzählerische Grundhaltung<sup>5</sup> und illustrieren damit in einem anderen Medium, was im literarischen Werk begründet liegt. Die Zeichnungen sind zudem arrangierte Bild-Text-Gefüge. Dass diesen bislang kaum Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung geschenkt worden ist, gilt es kritisch zu beleuchten und Wege aufzuzeigen, warum es sich lohnen kann, sich diesen Bleistiftgebieten Heinrich Manns als Forschungsgegenstand zu widmen.

## II. Skandal!

Am 10. April des Jahres 1731 wird in London eine Serie von sechs Kupferstichen unter dem Titel *A Harlot's Progress* ausgeliefert, die den skandalösen Lebenslauf einer Dirne schildern. Sie sind binnen kurzer Zeit ausverkauft, illegale Nachdrucke kursieren schnell. Der Maler, Buchdrucker und Kupferstecher William Hogarth (1689-1764) zeichnet hierfür verantwortlich. Die Blätter sind Skandal und Novum zugleich. Hogarth etabliert mit ihnen das von ihm selbst geprägte wie benannte Genre der *modern moral subjects*.<sup>6</sup> Er schildert in einer Folge zusammenhängender Bilder den in ein zeitgenössisches Geschehen gesetzten ›Fall‹ der Prostituierten Moll Hackabout von ihrer Ankunft in London bis zu ihrer Totenfeier. Die implizierte Moral dieser frühen Bilder-Geschichte muss der Rezipient aus seiner eigenen sittlich-ethischen Grundhaltung heraus gegenüber diesen Stichen gewinnen, denn die Darstellung selbst setzt auf das Anzügliche und Verwerfliche in allen Facetten und in zahlreichen symbolischen Verschlüsselungen.<sup>7</sup> Das sechste und letzte Blatt der Reihe, *Die Trauerfeier (Her Funeral)*, mag die englischen Zeitgenossen aufgrund der Darstellung am meisten aufgerüttelt haben: Statt der in christlichen Moralityzyklen üblichen Sühnebekehrung versammelt Hogarth hier die Prostituierten auf der Trauerfeier beim Leichenbeschauer und dies in einer tragikomischen Konstellation: Das Bild wimmelt von sexuell

---

<sup>5</sup> Vgl. Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 47.

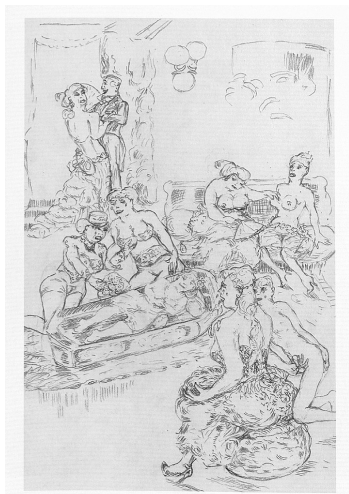
<sup>6</sup> Vgl. Ausst. Kat. *William Hogarth (1697-1764)*, Staatliche Kunsthalle Berlin 1980, S. 81.

<sup>7</sup> Vgl. *The other Hogarth. Aesthetics of Difference*, hg. von Bernadette Fort und Angela Rosenthal, Princeton 2001, S. 6f. und Ausst. Kat. *William Hogarth* (s. Anm. 6), S. 88.

konnotierten Symbolen und Handlungen, die Hogarth um den offenen Sarg von Moll Hackabout herum arrangiert.<sup>8</sup>



William Hogarth: *A Harlot's Progress*, Plate 6  
© Trustees of the British Museum.



Diese Abbildungen und alle folgenden aus: *Liebschaften und Greuelmärchen. Die unbekannten Zeichnungen von Heinrich Mann*, hg. von Volker Skierka, mit Beiträgen von Hans Wißkirchen und Marje Schütze-Coburn, Göttingen: Steidl 2001.

<sup>8</sup> Ausführlicher hierzu Bernd Krysmanski, *Hogarth's Hidden Parts*, Hildesheim u. a. 2010, S. 159ff.

In ganz erstaunlicher Nähe zu diesem Hogarth'schen Blatt steht eine Bleistiftzeichnung, die Heinrich Mann fast genau 200 Jahre später in seinem kalifornischen Exil, das von 1940 bis zu seinem Tod 1950 währt, anfertigt.<sup>9</sup> Diese Zeichnung konnte bislang nur lose einer der 30 überlieferten Bildfolgen von seiner Hand zugesprochen werden, wiewohl die Urheberschaft Manns unstrittig ist. Sie gehört zum Konvolut der 1995 vom Feuchtwanger-Forscher Volker Skierka im Nachlass Marta Feuchtwangers zufällig aufgefundenen, rund 400 Zeichnungen, von denen fast die Hälfte in dem 2001 erschienenen Katalog *Liebschaften und Greuelmärchen* erstmals veröffentlicht wurde. Bislang ist dies die nahezu einzige Publikation geblieben, die Heinrich Mann als Zeichner würdigt.<sup>10</sup>

Die dargestellte Szenerie scheint sich keinem bekannten oder ikonographisch erklärbaren Sujet zuordnen zu lassen. Skierkas Katalogeintrag, der die Zeichnung unter dem Reihentitel *Les Rêveries* führt, formuliert vage: »Eine Frau liegt in einem Sarg. Um ihn knien mehrere halbnackte Frauen und ein nackter Mann. Im Hintergrund steht ein bekleidetes Paar.«<sup>11</sup> Dabei sind die dargestellten Halbnackten deutlich mit sexuellen Praktiken beschäftigt, während die Blicke gleichzeitig zum Sarg gewandt sind und reichlich Tränen fließen. Nichts will in dieser Interieurszene so recht zusammenpassen: Trauer, Tod, Tränen einerseits, Amüsement, Nacktheit und die expliziten manuellen Stimulationen zwischen gleichgeschlechtlichen weiblichen und gemischtgeschlechtlichen Paaren andererseits.

Der Einzelblattfund von Nr. 302 aus dem Pappkarton Nr. 2 in Kalifornien lässt jedoch meines Erachtens keinen anderen Schluss zu: Die Referenz, die in dieser Zeichnung kompositionell wie inhaltlich aufscheint, ist jenes tragikomische letzte Blatt von Hogarths erstem

---

<sup>9</sup> Diese Zeichnung Heinrich Manns und alle weiteren sind dem Band *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2) entnommen.

<sup>10</sup> Weitere Zeichnungen dieser Zeit gelten als verschollen. Die Forschung geht davon aus, dass sie in der Wohnung Heinrich Manns existiert haben. »K. [Katia Mann] berichtet von dem Fund einer Menge obszöner Zeichnungen in des Verstorbenen Schreibtisch. Die Nurse wußte davon, daß er jeden Tag gezeichnet, dicke nackte Weiber. [...] – Erika holt die Blätter nebst einem fragw. Manuskript über Klaus aus der Wohnung ab.« Thomas Mann, *Tagebücher 1949-1950*, hg. von Peter de Mendelssohn, Bd. 8, Frankfurt am Main 1991, S. 175 [Eintrag vom 12. März 1950]. Vgl. hierzu auch Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 9ff. Dass diese Zeichnungen auf Veranlassung Thomas Manns vernichtet worden sein sollen, muss in den Bereich des Spekulativen zurückgewiesen werden.

<sup>11</sup> *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 372 [Kat. Nr. 302].

Bildzyklus *A Harlot's Progress*: es zeigt wie letzteres einen offenen Sarg im Bildmittelpunkt und die Trauernden, deren Geschäft zugleich die käufliche Liebe ist. Beide Blätter beschwören die Unwägbarkeit von theatralem Schein und emotionalem Sein herauf, das Schwanken zwischen Tod und Lust, ›Liebschaft und Greuel‹, direkt und bis zur Karikatur hin ausgereizt.

Die Zeichnung steht in ihrer Explizitheit anderen von der Hand Heinrich Manns in nichts nach. Sie wurden von Marta Feuchtwanger, der sie von Heinrich Mann vor seinem Tod anvertraut worden waren, unter Verschluss gehalten, vermutlich weil sie skandalöse und frivole Inhalte in offenster Direktheit verhandeln, die die Familie Mann kompromittieren könnten. Dem scheinen noch die Erben Heinrich Manns zu folgen, die sich bislang nur zu einer Teilveröffentlichung des Bildmaterials entschließen konnten. Der Rest schlummert bis heute unerforscht im Safe der Feuchtwanger Memorial Library an der University of Southern California.<sup>12</sup>

Die Zeichnungen Heinrich Manns geraten aber durch diese Aufbewahrungsgeschichte des Verbergens und die damit verbundene Überlieferung im Verborgenen vielleicht zu Unrecht in Verruf, Ausdruck einer unterdrückten sexuellen »Besessenheit von weiblicher Erotik«<sup>13</sup> zu sein. Untermuert wird dies von gern zitierten Äußerungen des wirkungsmächtigeren Bruders Thomas Mann, Heinrich verhandle obsessiv »dicke nackte Weiber.«<sup>14</sup>

Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts wäre es wohl nicht im selben Maße in den Sinn gekommen, das Leben des Kupferstechers William Hogarth direkt mit den Motiven und Themen zu verschleifen, die er in seinen weitverbreiteten Bildfolgen verarbeitete, die man vielmehr als die Gesellschaft anklagende Moraltheater verstanden wissen wollte, wiewohl ihm für manch anzügliche Darstellung der Prozess gemacht wurde. Heinrich Manns Zeichnungen waren – dies legt die Provenienz zumindest nahe – nicht für eine Veröffentlichung gedacht. Es ist aber falsch, in ihnen vorschnell und allein den Ausdruck eines ungezügelten Eros eines alten Mannes zu lesen.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. zur Fund- und Veröffentlichungsgeschichte ausführlich Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 7ff.

<sup>13</sup> Michael Kleeberg, *Wer seine Bilder sieht, muss ihn neu lesen: Heinrich Mann wird als Zeichner entdeckt*, in: *Die Welt*, 1.12.2001.

<sup>14</sup> Th. Mann, *Tagebücher 1949-1950* (s. Anm. 10), S. 175.

<sup>15</sup> Vgl. mit ähnlichen Argumenten Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 11.

Ein erster Schritt ist damit getan, den Fokus von einer biographisch-psychologisierenden Lesart der Zeichnungen Manns wegzulenken und sie vielmehr in die Kontinuität eines *kulturellen Skandal-Gedächtnisses* zu setzen, das sich über die Jahrhunderte immer wieder durch explizite Tabubrüche und Kontrastierungen von Moral und Laster an gesellschaftlichen Normen abarbeitet. Die bei Mann dargestellten Sujets binden sich damit nicht nur an Hogarth, obschon er – wie noch zu zeigen sein wird – einen deutlichen Referenzpunkt bildet,<sup>16</sup> sondern sind aus kunsthistorischer Sicht deutlich an den heute kanonisch gewordenen und damals schon international verbreiteten Druckgraphiken der 10er und 20er Jahre orientiert,<sup>17</sup> die ebenfalls Teil eines solchen Skandal-Gedächtnisses sind. Zu nennen wären hier unter vielen: Otto Dix, Rudolf Schlichter und George Grosz. Die Evidenz von Leiblichkeit in den Zeichnungen Manns aus den 40er Jahren ist nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch dem Duktus der vorangegangenen Epoche zuzuordnen, die Orientierung an der grobschlächtigen und zur Karikatur verzerrenden Linie erinnert stark an Grosz' Lithographien in *Ecce Homo* oder seine aus 60 Zeichnungen bestehende Sammlung *Das Gesicht der herrschenden Klasse*.<sup>18</sup>

### III. Ein Konvolut wird besichtigt

Der Aufbewahrungskontext und damit die Provenienzzgeschichte des Konvoluts der Zeichnungen spielt für deren Rezeption und Einordnung in das Werkschaffen Heinrich Manns eine nicht unerheb-

<sup>16</sup> Nicht untersucht sind bspw. mögliche Bezüge in der Bildfolge *Vom Laster zur Tugend*, die auf Moraltheater weist, oder *Le Mariage* [Kat. Nr. 329-336], in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 373, die im Titel deutliche Anklänge an Hogarths bekannte Kupferstichfolge *Marriage à la Mode* bereithält. Die Zeichnungen dieser Folge sind bislang unveröffentlicht.

<sup>17</sup> Vgl. den Beitrag von Eveliina Juntunen in diesem Band. Dieser stilistische wie inhaltliche Zusammenhang wird auch von Dirk Heiße in der einzig ausführlichen Besprechung von Skierkas Katalog hergestellt, vgl. Dirk Heiße, *Empfang bei der Halbwelt. Unbekannte Zeichnungen von Heinrich Mann*, in: *Literatur in Bayern* 67 (2002), S. 44-49, hier S. 46.

<sup>18</sup> *Das Gesicht der herrschenden Klasse* hat zu allen Zeichnungen Titel, die eine unmissverständliche Sprache sprechen und die satirische, gebrochene Lesart der Bilder lenkt. Text und Bild ergeben so ein gemeinsames Narrativ, ein Verfahren, das auch Heinrich Mann verwendet. Darüber hinaus finden sich bspw. mit *Der Weg allen Fleisches I-VI* zyklische Anklänge bei Grosz, wie sie auch von Heinrich Mann vielfach verwendet werden.

liche Rolle. Schon der spektakuläre, weil zufällige Fund prägt die wissenschaftliche Wahrnehmung als Sonderfall einer autorgelenkten, absichtsvoll abgeschnittenen Rezeptionskette. Das Aufdecken fordert dazu heraus, den späten Heinrich Mann mittels des Aufgefundenen neu zu verstehen, anders zu lesen und vor allem anders zu sehen.

Im vorliegenden Fall ist die Forschungslage bislang eher eruptiv und nicht, wie sonst üblich, einer hermeneutischen Kontinuität unterstellt, in der wechselnde Strömungen und Schulen literatur-, kunst- oder kulturwissenschaftlicher Prägung einen je unterschiedlichen Zugang an einer feststehenden Materie erproben. Der biographische Skandal schwebt hier über einem, wenn auch nur papierenen, sexuellen Tabubruch, der besonders in der Dynastiegeschichtsschreibung der Familie Mann auf fruchtbaren Boden fällt und das Bild des ungleichen Brüderpaars auf Neue manifestiert. Vielleicht ist dies ein Grund, weshalb dem profunden Katalog von Skierka und den darin versammelten Beiträgen bislang kaum eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung gefolgt ist. Es scheint, als sähe die Forschung im Fall des Zeichners Heinrich Mann nur den biographischen Verdacht von Heinrich Manns trostlosen letzten Jahren als alter und beruflich erfolgloser Autor im amerikanischen Exil, Witwer einer alkoholkranken Selbstmörderin und ehemaligen Barsängerin, bestätigt, der seinen eigenen Untergang mit obszönen Zeichnungen zu kompensieren sucht.<sup>19</sup>

Die Bewertung der Zeichnungen wird offenbar durch die Geschichte hinter den Bildern gelenkt, Interpretationen ›verdichten‹ sich zu stereotypen Urteilen in den Feuilletonbesprechungen des Katalogs, die von Zitaten Thomas Manns über seinen Bruder geleitet werden. Dessen Kunst- und Weltverständnis hatte freilich andere Bezugspunkte. So prägen und verstellen die Worte Thomas Manns die wissenschaftliche Auseinandersetzung auch mit den Zeichnungen Heinrichs, wenn ersterer in Bezug auf das Sexuelle von »Katalogen

---

<sup>19</sup> Diesen autobiographischen Konnex stellt Wißkirchen für einige Blätter her und liefert damit trotz weiterer profunder Ergebnisse den Nährboden für eine verengte Sichtweise in den Feuilletonbesprechungen. Vgl. Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (Anm. 2), S. 38; vgl. auch Gerhard Bauer, *Die lächerlichen und faschistischen Mörder und die erfolgreichen Komiker der Résistance. Heinrich Mann arbeitet für Hollywood*, in: *Heinrich Mann Jahrbuch* 6 (1988), S. 70-87, der die Probleme der Forschungslage zum späten Heinrich Mann in seinem Aufsatz aufarbeitet.



des Lasters»<sup>20</sup> spricht, denen er in einem wütenden Brief nach Rom schon 1903 pauschal attestiert:

Diese schlaffe Brunst in Permanenz, dieser fortwährende Fleischgeruch ermüden, widern an. Es ist zu viel, zu viel ›Schenkel‹, ›Brüste‹, ›Lende‹, ›Wade‹, ›Fleisch‹ und man begreift nicht, wie Du jeden Vormittag wieder davon anfangen mochtest [...].<sup>21</sup>

Die Mann-Forschung zeigt sich in dieser Lesart bislang zu hermetisch und hat die Möglichkeiten kulturgeschichtlicher Kontextualisierungen nicht gesehen oder nicht sehen wollen. Dass es dieselben Akteure, Orte und Motive, ja dieselbe Art der Inszenierung dieser Themen ist, die sich zeitversetzt auch bei George Grosz ausmachen lassen – das Variété, die Bordelle, Lustmorde, die Halb- und Unterwelten –, eröffnet neue Möglichkeiten ihrer Ausdeutung.

#### IV. »Leben ohne Verdünnung« – Heinrich Manns Anachronismen

Eros und Gewalt sind beliebte Themen der Kunst der 20er Jahre. Rudolf Schlichter, der seit seiner Ankunft 1919 in Berlin bis in die frühen 30er Jahre in den Zeitschriften der linken Presse das politische Tagesgeschehen mit seinen Illustrationen kommentiert, zeigt seine Vorliebe für Knöpfungstiefel und Strangulationen in Bildern wie *Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten* oder *Tanz der Chimären*.<sup>22</sup> Als engagierter Sittenschilderer der 20er Jahre und führender Porträtist der Neuen Sachlichkeit hebt er jegliches kompositorische und inhaltliche Gleichgewicht aus, so in *Variété* (1925). Das Aquarell *Eroberung* (um 1927) stellt eine Domina dar, die mit ihrer Stiefelspitze den Kopf eines am Boden hockenden Mannes herunterdrückt. In einem kurzen Essay mit dem Titel *Ate-liers im elfenbeinernen Turm* bekennt Schlichter:

In unserer Zeit erfordert die Wahl der Ausdrucksmittel, die dem Erlebnis einer durch furchtbare Schocks verwandelten Welt Gestalt verleihen sollen, eine ungleich größere Sorgfalt. Sie schließen von vornherein den am bloßen Abbild klebenden Naturalismus aus, ohne indes die Symbolkraft des Ge-

<sup>20</sup> Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main 1983, S. 541.

<sup>21</sup> Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hg. von Hans Wysling, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1995, S. 86f. [Brief an Heinrich Mann vom 5. Dezember 1903 mit Bezug auf dessen Roman *Die Jagd nach Liebe*].

<sup>22</sup> Vgl. Sigrid Lange, *Das Spätwerk von Rudolf Schlichter (1945-1955)*, Tübingen 2003, S. 46f.

genstands zu verflüchtigen, wie das die Abstrakten tun, deren simple Reduzierungen kaum dem Anspruch genügen dürften, den ein verändertes Zeitbewußtsein stellt.<sup>23</sup>

Dieses veränderte Zeitbewusstsein prägt auch das Kunstverständnis von Otto Dix. Es spielt mit dem Diktat des Ausstellens und der Explizitheit, die eine belehrende Moralität nicht mehr nötig hat.

Das Äußere der Dinge ist mir wichtig, denn mit der Wiedergabe äußerer Gestalt fängt man auch das Innere ein. Der Maler muß von der lebenden Erscheinung ausgehen... Ich brauche die Verbindung zur sinnlichen Welt, den Mut zur Häßlichkeit, das Leben ohne Verdünnung. Nein, Künstler sollen nicht bessern und bekehren. Sie sind viel zu gering. Nur bezeugen müssen sie.<sup>24</sup>

Was Otto Dix bezeugt, ist laut Freya Mülhaupt, »eine Form menschlicher ›Viehmäßigkeit‹, das animalische Getriebensein, das Begehren und die Begierde, die Macht des Willen und Verstand außer Kraft setzenden Eros«.<sup>25</sup> Die zwischen Grauen und Komik balancierende Widersprüchlichkeit des Lebens, wie sie beispielsweise in *Traum der Sadistin II* von 1922 zutage tritt, führt uns Dix als kalten Chronisten seiner Zeit vor. Auch hier wäre es fatal, würde man in diesen Konvergenzen nur etwas Krankes von Einzelnen entdecken wollen. Vielmehr gilt für Dix wie eben auch für Heinrich Mann: »Mit ganz in den Vordergrund gerückten, scharf umrissenen Figuren und Gegenständen werden die verschiedenen Tatbestände knapp, mit absichtlicher Kunstlosigkeit und bis zur Anstößigkeit direkt dargestellt.«<sup>26</sup>

Die größte stilistische wie inhaltliche Nähe von Heinrich Manns Zeichnungen besteht zweifellos zum graphischen Oeuvre George Grosz'.<sup>27</sup> Spurensuchen des Derben münden bei letzterem in »Schandlaften«, wie Grosz in einem Brief an Otto Schmalhausen von

---

<sup>23</sup> Rudolf Schlichter, *Ateliers im elfenbeinernen Turm. Die restaurativen Stile und die Aufgabe der Maler [1952]*, in: Günter Metken, *Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung*, Frankfurt am Main 1990, S. 70-79, hier S. 76.

<sup>24</sup> Zit nach Fritz Löffler, *Otto Dix (1891–1969) – Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981, S. 60.

<sup>25</sup> *Otto Dix. Das graphische Werk*, hg. von Freya Mülhaupt, Berlin 1999, S. 17.

<sup>26</sup> Ebd., S. 19.

<sup>27</sup> Vgl. zahlreiche Blätter in dem Band *The Sketchbooks of George Grosz*, hg. von Peter Nisbet, Cambridge, MA 1993.

1947 bekennt. Grosz entdeckt im Medium der Zeichnung das Erzählen und rückt damit Schreiben und Zeichnen eng aneinander:

Meine Welt der Darstellung ist in diesem Sinne gedacht eine erzählende. Ich bin berührt von den Geschehnissen dieser realen Welt, die sich mir in mehr oder weniger deutbare Träume verwandeln, in Grotesken oder was auch immer – aber es sind eben Figuren, und oft waren es mal Menschen oder so;<sup>28</sup>

Dabei sind die erotischen und pornographischen Zeichnungen Grosz' – korrespondierend zu dem Befund bei Heinrich Mann – so wenig anziehend wie andere seiner Arbeiten. Für Grosz hat die Forschung längst festgestellt, dass seine Bildergeschichten eine ›Sittenlehre des zwanzigsten Jahrhunderts‹<sup>29</sup> darstellen, deren ausgestellte und bewusst inszenierte Hässlichkeit gleichermaßen ›moralisch, personell, politisch und sozial‹<sup>30</sup> zu verstehen sei. Wenn also der Grosz-Forscher Hans Hess 1974 urteilt –

Die Welt von Grosz ist eine Männerwelt, und in ihr treten Frauen als Opfer auf dem Altar der Gier auf. Sie sind degradiert worden oder haben sich selbst degradiert, sind freiwillige und unfreiwillige Opfer – seine Frauen sind Frauen, wie sie von Männern gesehen werden und gesehen werden wollen<sup>31</sup>, –

so ließe sich die zitierte ›Welt von Grosz‹ ohne Abstriche durch die ›Bleistiftwelt von Heinrich Mann‹ ersetzen. Auf den unzähligen Blättern in der Sammlung Feuchtwanger ist denn auch vom Amerika der 40er Jahre selten etwas zu erkennen,<sup>32</sup> da die Referenzpunkte andernorts liegen. Die Zeichnungen sind doppelt anachronistisch zu verstehen: Sie rekurrten sowohl auf eine verlorene Zeit, die der 10er und 20er, vielleicht 30er Jahre, als auch auf einen verlorenen Ort und seine damit verbundene kulturgeschichtliche Mentali-

---

<sup>28</sup> George Grosz, *Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus. Erinnerungen, Schriften, Briefe*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Renate Hartleb, Leipzig und Weimar 1988, S. 188 [Brief an Otto Schmalhausen vom 4.12.1947].

<sup>29</sup> Hans Hess, *George Grosz*, Dresden 1974, S. 93.

<sup>30</sup> Ebd., S. 91.

<sup>31</sup> Ebd., S. 93.

<sup>32</sup> Im Konvolut der veröffentlichten Zeichnungen lässt sich Amerikanisches nur in den Blättern *Good Humour* (Nr. 11 aus der Folge *Les Crapules*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* [s. Anm. 2], S. 6) und *Das Ende eines Führers* (12. Bild der Folge *Greuelmärchen*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* [s. Anm. 2], S. 159) ausmachen, letzteres zeigt Hitler betrunken an der Bartheke eines Drug-Store.

tät, jenes Weltgefüge aus dem Alten Europa zwischen Liberalismus, Expression, Explizitheit, Krassheit und Hässlichkeit und seinen satirischen Brechungen, die in Amerika keine Ankerpunkte findet.<sup>33</sup>

Heinrich Mann steht mit dieser rückwärtsgewandten Haltung im Exil nicht allein. In dem Essay *Wie ich ein amerikanischer Illustrator werden wollte* bemerkt auch George Grosz – nach anfänglicher Amerika-Euphorie zunehmend enttäuscht – zynisch:

Ja, ein Illustrator im typisch oberflächlich amerikanischen Sinn wäre ich gern geworden: einfachen Geistes, gehorsam, treu der zu bebildern den Geschichte folgend und von vornher-ein schon wegen der zu erwartenden Leserbriefe besorgt, ob auch alles stimme, ob kein Knopf zu wenig da sei und kein Haar zu viel.<sup>34</sup>

Dies können erste Ansatzpunkte sein, jenseits der Mann'schen Familiengeschichte begreifbar werden zu lassen, warum Heinrich Mann mit Stetigkeit Liederliches zeichnete und warum dies zu weiteren Forschungen auffordern kann und sollte und dass Thomas Mann gerade da, wo er sich verbal angewidert abwendet, dem moralischen Kern der Zeichnungen seines Bruders sehr nah ist. Denn aus dem dem Bruder mitgegebenen Diktum Ludwig Börnes, dass »[d]ie Menschen geistreicher [wären], wenn sie sittlicher wären«,<sup>35</sup> lässt sich im Umkehrschluss eben nicht folgern, dass der Schilderung oder Darstellung von Unsittlichkeit Amoral zugrunde läge, wie Thomas hier seinem Bruder unterstellt. Die Konfrontation mit einer absichtsvoll präsentierten Unsittlichkeit ist eingedenk Hogarth vielmehr als Herausforderung zu moralischer Haltung oder Abkehr von

---

<sup>33</sup> Zu dieser Problematik vgl. auch die Ausführungen in Grosz' Autobiographie: »Mir gefiel New York. [...] Ich war ja immerhin nicht unbekannt. Man kannte mich als den Mann, der ›Ecce Homo‹ und ›Das Gesicht der herrschenden Klasse‹ gezeichnet hatte, als den unbarmherzigen Verspotter des deutschen Bürgertums und deutscher Einrichtungen. [...] Sie schätzten in mir den Zeichner, der jahrelang haßvolle, bittere Grimassen über seine Mitmenschen geschnitten hatte. Fast alle hielten die Zeit, in der ich ein beißender Kritiker der deutschen Nachkriegswelt gewesen war, für meine beste. Für viele war ich schon fast wie eine Legende, ein Überbleibsel aus den ›roaring twenties‹, den tollen zwanziger Jahren. Natürlich meinten die, ich könnte überhaupt nichts als Karikaturen zeichnen.« Grosz, *Eintrittsbillet zu meinem Gehirn-zirkus* (s. Anm. 28), S. 130ff.

<sup>34</sup> Ebd., S. 144.

<sup>35</sup> Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949* (s. Anm. 21), S. 86f. [Brief an Heinrich Mann vom 5. Dezember 1903 mit Bezug auf dessen Roman *Die Jagd nach Liebe*].

dieser bewertenden Kategorie überhaupt zu lesen.<sup>36</sup> Gerhard Bauer urteilt in Bezug auf das schriftstellerische Frühwerk Heinrich Manns treffend:

Bei Heinrich Mann werden Grausamkeiten, Perversitäten, obszöne Eingriffe in einen schutzlosen Lebenszusammenhang nur kurz, geradezu mutwillig, manchmal direkt als Probehandlung vorgebracht. Sie werden gleich wieder durch Zweifel oder durch die Anzeige ihrer Erfolglosigkeit zugedeckt. Die durchgehende Frivolität deutet mehr auf einen Mangel hin als auf Lust oder gar Überschwang.<sup>37</sup>

Die Zeichnungen Manns aus den 40er Jahren lassen sich in diesem Zusammenhang als ein Weiterschreiben im Zeichnerischen verstehen, sie sind ›Probehandlungen des Frivolen‹, denen weniger pornographische Lust, sondern vielmehr die provokante Ausstellung von Triebhaftigkeit eingeschrieben ist.<sup>38</sup>

## V. Narrative Netzwerke

Abseits der moralischen Verhandlung des Dargestellten lassen sich auf formaler und bild-narrativer Ebene weitere Anknüpfungspunkte zwischen Heinrich Manns Zeichnungen und William Hogarths Kupferstichfolgen ausmachen. Auch Heinrich Mann sortiert seine Zeichnungen in thematischen Reihen, viele von ihnen folgen einer inneren Logik, manche haben eine explizite Chronologie, die sich beispielsweise durch eigenhändig hinzugefügte Nummerierungen ablesen lassen. Diese Bildfolgen hat Heinrich Mann in dünnen Mappen sortiert hinterlassen, säuberlich in Pappboxen verwahrt. Marta Feuchtwanger wird also keineswegs eine lose Blattsammlung von Skizzen zur Aufbewahrung übergeben: Viele Zeichnungen tragen Einzelblatt- oder sogar Reihentitel<sup>39</sup> und haben entsprechende

---

<sup>36</sup> Für das schriftstellerische Frühwerk Heinrich Manns hat diesen ›makabren‹ Zug auch Bauer konstatiert. Vgl. Bauer, *Heinrich Mann arbeitet für Hollywood* (s. Anm. 19), S. 70f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 71.

<sup>38</sup> Schon Skierka ist aufgefallen, dass die abgebildeten Menschen nicht glücklich sind: ›Die Szenen haben meist etwas Gequältes, Ernstes, Distanziertes, selbst dort, wo Nähe angedeutet werden soll.‹ Er sieht hierin auch die Nähe zum Romanwerk gegeben. Skierka, *Der ›erotische Demokrat‹* (s. Anm. 3), S. 13.

<sup>39</sup> Die Reihentitel sind durchweg auf Heinrich Mann zurückzuführen und nicht kuratorisch gesetzt. Sie gehören damit genuin zum Konvolut und sind integraler und ordnender Bestandteil der Zeichnungen.

Deckblätter wie die Folge *Les Dîneurs*.<sup>40</sup> So ergibt sich durch Anordnung und Text eine strategisch angelegte, über mehrere Blätter fortschreitende Bilderzählung, die wohl mehr im Sinn hat als private Kritzelei und Zeitvertreib zu sein.

Ein solches serielles Verfahren weist nur bedingt auf Vorbilder wie Grosz, Dix oder Schlichter. Die Künstler der Neuen Sachlichkeit stellen ihre Druckgraphiken zwar mitunter unter einen summarischen Titel wie Grosz' Folgen *Ecce Homo* oder *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, denen die Subtitel einzelner Blätter nach- oder zugeordnet sind, bieten aber häufig nur thematische Sortierungen und selten eine Sukzession im Sinne eines linearen Erzählens über mehrere Blätter hinaus. Gegen das Prinzip der linearen Folge wird dort vielfach das Prinzip der Simultanität von Einzelszenen in Bildcollagen gesetzt, wie Grosz dies beispielsweise in *Fern im Süd das schöne Spanien* verwirklicht hat.

Das Erzählen in Bildfolgen bindet sich dagegen umso mehr an Hogarth als Urvater des comic-strips *avant la lettre*. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Heinrich Mann diese Kupferstiche von populären Reproduktionen kennt, zumal er sich mit dem 18. Jahrhundert im letzten Dezennium seines Lebens vermehrt auseinandersetzt.<sup>41</sup> Im Jahrhundert der Aufklärung erfreuten sich *A Harlot's Progress* oder die *Marriage à la mode* trotz oder gerade wegen der dargestellten expliziten Anzüglich- und Verwerflichkeit großer Popularität, man denke nur an die etwas nüchterneren Nachstiche von Daniel Chodowiecki und Ernst Ludwig Riepenhausen sowie an die bekannten Besprechungen von Johann Christian Lichtenberg, die der Gattung der erzählenden Kunstkritik zu neuem Aufschwung verhelfen. Heinrich Mann verfolgt mit der Zusammenstellung seiner Zeichnungen demnach ein Ziel, das über die Einzelzeichnung und ihre jeweiligen referentiellen Spielpartner weit hinausweist. Er bindet seine Bildideen in ein narratives Netzwerk ein.

Es fragt sich also, wie die einzelnen Serien<sup>42</sup> aufgebaut sind und was ihre innere Erzähllogik ausmacht. Ein erster interessanter Be-

---

<sup>40</sup> *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 293.

<sup>41</sup> Sein Romanfragment über Friedrich den Großen zeugt davon ebenso wie zeichnerische Arbeiten über Voltaire und die Oper des 18. Jahrhunderts.

<sup>42</sup> Ob diese zyklisch organisiert sind, bleibt fragwürdig. Skierka und Wißkirchen sprechen grundsätzlich von Zyklen, ohne diesen Begriff jedoch näher zu schärfen. M. E. kann dieser Begriff nur Verwendung werden, wenn eine zyklische Struktur

fund des bislang veröffentlicht vorliegenden Materials ist in dieser Hinsicht, dass Heinrich Mann mit dem Genre der Bilderzählung und Serialität spielt. Es scheint, als ordne sich die Form dem jeweiligen Inhalt unter und passe sich diesem bewusst arrangiert an. So ist es wohl nicht als Zufall zu werten, wenn die Serie *Variété 1-30* zwar nummeriert ist, aber mit dieser Sortierung ›jongliert‹ wird. Passend zum Sujet, gleich einer variablen Nummernrevue, finden sich in dieser Folge ansonsten selten vorkommende Radierungen in der Zählung, was belegt, dass Heinrich Mann die Reihenfolge der Blätter offenbar zu einem späteren Zeitpunkt änderte. Die Einzelszene regiert als Mikroerzählung über das atmosphärische Gesamt, und es kommt in dieser Reihe nicht auf die konkrete Abfolge, sondern das bunte Durcheinander von akrobatischen Vorführungen, Bauchredner-, Gesangs- und Tanzeinlagen an. Das hin und wieder auftauchende Publikum fungiert dabei als eine Art von Leitmotiv. Selbstironisch hatte Heinrich Mann seinem Protagonisten Fred in dem satirischen Einakter *Variété*, der 1910 in der Eröffnung der Zeitschrift *Pan* erscheint, über diese ›Minutenstücke‹ bereits die Worte in den Mund gelegt: »Das Leben besteht, wie das Variété, aus Nummern, die zehn Minuten arbeiten. Manchmal ist's eine Attraktion, manchmal ein Reinfall.«<sup>43</sup> In Hinblick auf die Zeichnungen erscheinen die dargestellten waghalsigen akrobatischen Übungen und Verrenkungen der Artisten und Tänzerinnen so, als habe Heinrich Mann es darauf ankommen lassen wollen, dieses Schwanken zwischen Attraktion und Reinfall in die Zeichnung zu verlagern.

Gesellschaftliche Kaleidoskope bieten dagegen die Bildfolgen *Rencontres* (›Begegnungen‹) und die *Dîneurs* (›Tischgäste‹), die das jeweilige Thema in seinen unterschiedlichsten Facetten und Varianten durchdeklinieren. Im Fall der *Rencontres* sind dies situative Zusammenstellungen, wie sich das schon an den Titeln der Einzelblätter ablesen lässt,<sup>44</sup> im Fall der *Dîneurs* wird ein Querschnitt durch alle

---

nachweisbar ist. Insofern plädiere ich dafür, hier vorsichtiger von Heinrich Manns Bilderzählungen, -serien oder -folgen zu sprechen. Vgl. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 13 und Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 30.

<sup>43</sup> Heinrich Mann, *Variété. Ein Akt*, in: *Pan* 1 (1920), Heft 1, S. 57.

<sup>44</sup> Bspw. *La Rencontre funèbre, une Rencontre dans la bonne société, La Rencontre avec les riches* oder *La Rencontre chez la Masseuse*.

gesellschaftlichen Schichten vorgeführt.<sup>45</sup> Erst in der Gesamtschau entfalten diese Bildfolgen ihr gesellschaftskritisches Potential, das über die anzügliche Einzelbeobachtung hinaus auf soziale Missstände weist, das Kontraste schärft und eine ständische Welt entwirft, in der keiner ungeschoren davonkommt. Die vorgeführte soziale Leiter reicht bei den *Dîneurs* von den Reichen über die Intellektuellen, von den Professoren<sup>46</sup> und den *hommes de lettres* bis zu den Elenden (eine literarische Reminiszenz an Victor Hugo), den Bordelldamen und Attentätern. Das Abgründige, das die Triebhaftigkeit hinter allem herausstreicht, wird durch die französischen, nobel klingenden Titelgebungen zusätzlich konterkariert.

Daneben finden sich Bildserien mit einer pointiert politischen Ausrichtung, wie z. B. *Greuelmärchen*, mit deutlichen Anklängen an das NS-Deutschland und einer Art Anti-Hitler-Biographie, in der Hitler als Trinker an der Bar eines amerikanischen Drugstores endet. Auch die Bildserie *Hitlermaedel Hilda* arbeitet mit Motiven von Nazideutschland und bietet thematisch einen weiteren Anschluss an Hogarths *A Harlot's Progress*, worauf abschließend zurückzukommen sein wird. Die Reihenfolge der Blätter ist hier nicht verhandelbar, die Zeichnungen entwickeln sich entlang eines klar definierten Narrativs, das Protagonist, Zeit und Raumgefüge kennt. Hierbei handelt es sich offenbar um freie Themen, die vielleicht Gedankenräume für eine textliche Auseinandersetzung sind. Da Heinrich Mann keine Aufzeichnungen darüber hinterlassen hat, welchem Zweck die Zeichnungen dienten, bleibt die Frage, ob diese der Vorhof nicht-geschriebener literarischer Werke sein könnten, in den meisten Fällen offen.

Verifizieren lässt sich eine solche Verbindung aber für das unvollendet gebliebene Romanprojekt zu Friedrich dem Großen, das mit einigen Zeichnungen korrespondiert, die unter dem Titel *Fédéric* versammelt sind und auf die Geschichte des jungen Kronprinzen abzielen. Hier verweben sich eigenes dichterisches Anliegen und Bildideen zu einem neuen Narrativ. Die Zeichnung ist Kommentar wie

---

<sup>45</sup> Vgl. die von Skierka geschilderte Rom-Episode, in der Heinrich Mann laut Aussage seines Bruders Thomas wochenlang an einer Art Leporello zeichnete, das die menschliche Gesellschaft in allen Typen und Gruppen darstellte. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 15.

<sup>46</sup> Vgl. die kompositionelle wie stilistische Ähnlichkeit zu Grosz' *Kobes*-Lithographie Nr. 2 und die in beiden Fällen deutliche Verwendung von Charakterzügen Mann'scher Zeitgenossen.



Invention, Skizze, Storyboard und Werkstatt – Abtasten eines Stoffs in einem anderen, dem Autor seit Jugendtagen vertrauten Medium.

Einige wenige Bildfolgen sind dagegen nachweislich Illustrationen eines bestehenden, wenn auch nicht eigenen Textes, so *Crocheteur Borgne* (der einäugige Lastenträger) nach einer kurzen Erzählung von Voltaire und *Manon* nach dem Roman von Abbé Prevost bzw. der Oper *Manon Lescaut* von Giacomo Puccini. Diese Bilderzählungen sind ebenfalls einer konkret ablesbaren Ereignisfolge verpflichtet. Zu Teilen basieren sie auf literarischen oder historischen Vorlagen, die eine Abweichung von der Ereignisfolge kaum erlauben oder keine Veranlassung dazu bieten. Bei ihnen interessiert viel mehr, welche Momente der Diegese Heinrich Mann aus der Vorlage herauszieht, um sie zu einer neuen Bildfolge oder besser zu einer Bildnacherzählung zusammenzusetzen.

Wie bei Hogarth passiert auch bei Heinrich Mann immer etwas zwischen den Bildern. Sie zeigen nur Momentaufnahmen innerhalb einer längeren Entwicklungsspanne, deren Zwischenzeiträume der Rezipient füllen muss. Die Einzelepisode ist oft nur marginal mit dem Folgeblatt verknüpft. Heinrich Mann arbeitet mit harten Schnitten, Zeitsprüngen und Ortswechseln, oft hilft nur die Beschriftung, Nummerierung, manchmal eine wiederkehrende Figur oder ein Motiv, um den Zusammenhang der Blätter zu erkennen. Darüber hinaus haben manche Einzelblätter auch innerhalb einer sortierten Folge die Tendenz, bereits in sich ein ganzes Narrativ bereitzuhalten. Das in flagranti ertappte Liebespaar mit dem Titel *Un Récidiviste* aus der Bildfolge *Les Rencontres* und das Blatt *Bittere Reue* aus der Folge *Vom Laster zur Tugend* sind prägnante Beispiel hierfür.<sup>47</sup>

Neben der Rückbindung an Bilderzählstrategien im Sinne Hogarths ließe sich auch danach fragen, ob sich in Heinrich Manns Zeichnungen filmische Verfahren produktiv niederschlagen. Dies scheint angesichts von Heinrich Manns Tätigkeit als – wenn auch erfolgloser – Drehbuchschreiber für die Warner Brother Filmstudios im Jahr 1940 nicht abwegig, denn immerhin sind etliche Zeichnungen auf den Rückseiten des Briefpapiers von Warner Bros entstanden.<sup>48</sup> Wäre es

---

<sup>47</sup> *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), Blatt 11, S. 269 und Blatt 6, S. 187.

<sup>48</sup> Vgl. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 12; Marje Schuetze-Coburn, *Heinrich Manns letztes Jahrzehnt »in einem Lande, das ihn nicht verstand«*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 19–28, hier S. 21.



denkbar, manche dieser Bilderzählungen in ihrer Anlage als eine Art von Storyboard zu verstehen?<sup>49</sup> Auch Hans Wisskirchen und Volker Skierka ist der Bühnencharakter aufgefallen, der vielen Zeichnungen eingeschrieben ist und der Setting und Handlungsgeschehen im Sinne einer Szene, vielleicht sogar einer Einstellung – hier allerdings meist der Totalen – festhält.<sup>50</sup>

## VI. Mediale Lücken

Über den konkreten Gebrauch der Zeichnungen ist wenig bekannt. Ihre Vielzahl, innere Ordnung und ihr stilistischer Gleichklang, der nur selten gebrochen wird, lässt darauf schließen, dass sie einem

<sup>49</sup> Hier wäre also eine Anbindung an Amerika aufzufinden, die bislang nicht gesehen wurde. Eine Aufarbeitung der Tätigkeit bei Warner Bros. steht m. E. aus. Bauer bemerkt: «[...] was er schrieb, wurde dann auch nicht gebraucht; es verschwand in irgendeinem Büroschrank. (Man sollte da mal nachsehen.)» Bauer, *Heinrich Mann arbeitet für Hollywood* (s. Anm. 19), S. 82.

<sup>50</sup> Hier sind medienwissenschaftliche Kompetenzen gefragt; auch dies ein Punkt, der bislang nicht von der Forschung aufgegriffen wurde. Vgl. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 14: «Manche Bildzyklen entwickeln sich wie Szenenfolgen für einen Film.» Zum Bühnencharakter Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 37; zur Bedeutung des Films vgl. auch Heißeßer, *Empfang bei der Halbwelt* (s. Anm. 17), S. 46f.

kontinuierlichen Schaffensprozess zuzuordnen sind.<sup>51</sup> Nicht auszuschließen, dass manches von Skizzen früherer Zeiten übertragen wurde, die verloren sind. Dafür sprechen die vermeintlichen Datierungen mancher Blätter,<sup>52</sup> die als Erinnerungsraum auf amerikanischem Papier nachhallen. Eine hohe Gebrauchsintensität lässt sich ohne Inaugenscheinnahme der Originale nur schwerlich ablesen,<sup>53</sup> es scheint aber bis auf rostige Einlagerungen von Büroklammern, die die Serien zusammengehalten haben, kaum Gebrauchsspuren zu geben, fast keine eingeknickten Ecken, Kniffe, kaum Blätter, die aussehen, als seien sie in mehreren Phasen nachbearbeitet oder überarbeitet, ergänzt worden, keine Randnotizen oder Marginalien, selten Radierungen. Phänomene wie ein wahlloses Durcheinander mehrerer Entwürfe auf einem Blatt oder das Verwenden von Vor- und Rückseiten, die in der Tradition von Skizzenbüchern geläufig sind, finden sich bei Heinrich Mann nicht. Auch zeigen die Faksimiles keinerlei Abreibungen, die darauf schließen ließen, dass die Zeichnungen häufig durchgeblättert worden seien und damit als Skript oder Arbeitskladde für eine intensive Textarbeit gedient hätten.

Über mediale Vorlagen, die Heinrich Mann benutzt haben könnte, ist bislang nichts bekannt. Auch hier klaffen erhebliche Lücken, die ein weites Feld für die Provenienzforschung bieten könnten. Die bühnenhaft wirkenden Interieurs und Straßenszenen haben oft Spezifika, die für eine vorlagenfreie Skizze im Sinne eines Impromptu oder eines Capriccio ungewöhnlich sind. Als reine Erinnerungsräume oder Phantasien wirken sie an vielen Stellen zu elaboriert, gerade wenn es um die Raumgestaltung einer ›volkreichen Szene‹ geht. Manche Gesichter scheinen nach Vorlagen gearbeitet,<sup>54</sup> aber nur einige wenige konnten bislang identifiziert werden.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Zu Papierformaten und -arten vgl. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 13.

<sup>52</sup> So die Datierung »mois de mai 1893« auf Blatt 3 der Bildfolge *Les Rencontres*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 253. Da es sich um amerikanisches Papier handelt, kann dies kein gesichertes Datum für die Entstehung der Zeichnung sein.

<sup>53</sup> Zur Auswertung der Zeichnungen standen nur die Faksimiles zur Verfügung, die der Katalog bereithält.

<sup>54</sup> Bspw. das Blatt *Les Hommes de Lettres* aus der Bildfolge *Les Dîneurs*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 311.

<sup>55</sup> Vgl. Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 14.



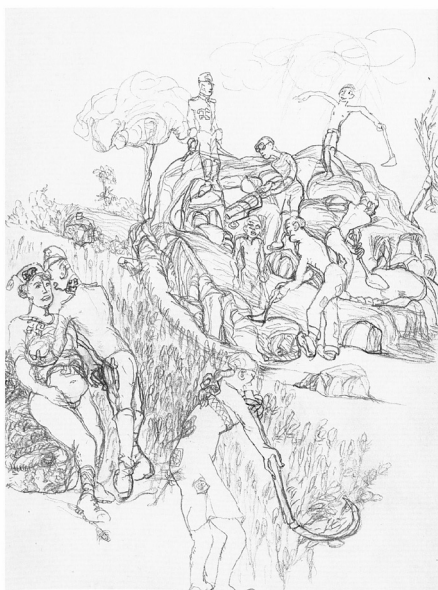
Neben Erinnertem und Persönlichem<sup>56</sup> bleibt nach Bild- und Filmmaterial zu fragen, das Heinrich Mann möglicherweise inspiriert oder als Vorlage gedient haben könnte: Kommen Druckgraphiken der Künstler des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit in Frage, die er aus Deutschland mitbrachte und die auch in Amerika in Umlauf waren und von denen sich zahlreiche motivische Anleihen bei Heinrich Mann finden lassen? Waren es Graphiken aus Zeitschriften und Illustrierten, also käme als Quelle auch Gebrauchs-

graphik in Betracht? Wie steht es mit privaten Fotografien oder Postkarten? Das kulturelle Bildgedächtnis des frühen 20. Jahrhunderts müsste hierzu befragt werden, freilich in seiner ganzen Breite, ein nahezu unmögliches Unterfangen, von europäischen bis zu amerikanischen Quellen, von Tageszeitungen bis zu Filmen. Wer oder was könnte Pate für das ungewöhnliche Deckblatt der *Dîneurs* gestanden haben, das ein weibliches Brustbild zeigt und wenig mit den Inhalten der Bildfolge korrespondiert? Eine Autogrammkarte von Ava Gardner, Hedy Lamarr, Rita Hayworth oder Lída Baarová? Vielleicht ließe sich im digitalen Zeitalter mittels einer biometrischen Analyse das passende Modell finden. Die medialen Archive, die zur Erschließung von Quellenmaterial zu sichten wären, bleiben damit aber unüberschaubar und die Forschung methodisch weiterhin von Zufallsfinden in der Erschließung abhängig, der Blick in die Werkstatt des späten Heinrich Mann versperrt und damit die Frage unbeantwortet, in welchem Maße Kunst und Popularkultur im zeichnerischen wie auch schriftstellerischen Schaffensprozess von einem Exilautor in der Mitte des 20. Jahrhunderts adaptiert werden.

<sup>56</sup> Das Blatt *Good Humour* (Nr. 11 aus *Les Crapules*), in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 6, könnte auf Nelly Mann und ihre Autofahrten in trunkenem Zustand verweisen oder auf den Beginn des Romans *Empfang bei der Welt* und die rasante Autofahrt der Protagonistin Melusine; das Blatt *Coucou* aus *Les Rencontres*, Nr. 12, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 271 ist als Selbstbildnis Heinrich Manns mit Nelly identifiziert worden. Vgl. Schuetze-Coburn, *Heinrich Manns letztes Jahrzehnt* (s. Anm. 48), S. 25.

## VII. Texturen

Jenseits der Frage nach dem künstlerischen Wert der Zeichnungen lässt sich aus dem überlieferten Konvolut der Form- und Gestaltungswillen Heinrich Manns ablesen, der ebenso wie bei William Hogarth von der Darstellung in einer Bildfolge geprägt ist und dem dadurch ein über das Einzelblatt hinausweisendes Narrativ unterlegt ist. In beiden Fällen werden die Bilderzählungen von Textpartikeln begleitet oder durch diese geleitet, beispielsweise durch die bereits erwähnten Titel oder andere Formen von Beschriftungen und Begleittexten. Bei Heinrich Mann sind dies Bleistift-Texturen, die auf Vorder- und Rückseiten oder direkt in die Zeichnung integriert sind, aus einem Wort oder ganzen Zitaten bestehen können, die mal deutsch, mal französisch, sehr selten englisch sind. Dadurch unterliegt das Dargestellte hinsichtlich seiner Deutung einer gezielten Lenkung. Text und Bild verdichten sich zu einem Ikonotext und können nicht getrennt voneinander gesehen werden. Die Möglichkeiten dieser mit dem Bild oder der Sehpraxis verwobenen Texturen sind weitreichend: Sie können das Gezeigte unterstreichen oder kontrastieren, bestätigen oder aushebeln, zuspitzen, spezifizieren oder verallgemeinern.



Ein Beispiel sei herausgegriffen: Das zweite Blatt der Bildfolge *Hitlermaedel* trägt den Zusatz *Fruchtbare Arbeit*. Die Beschriftung unterstreicht die Doppelbödigkeit der Zeichnung, denn durch den Zusammenklang mit dem Dargestellten erscheint dies als zynisch wirkende Phrase. 'Fruchtbar' zielt dabei sowohl auf die auf dem Blatt zentral dargestellte Zwangsarbeit, die nicht anders als ein kritischer Kommentar zu Nazi-deutschland verstanden werden kann, als auch auf

den am linken Bildrand sich anbahnenden Liebesakt zwischen Hilda und einem Aufseher, der in paradoxer Verschränkung wiederum als ›Arbeit‹ zu verstehen ist. Die Frucht dieser Arbeit – ein Baby – hält Hilda auf dem nächst folgenden Blatt in den Armen, womit sich die Doppeldeutigkeit erst in der Sukzession der Serie erschließt und im Einzelblatt nicht mit all seinen Konnotationen zum Tragen kommt. In dieser Weise fungieren Beschriftungen und Textpartikel als Scharnierstelle zwischen den Blättern und legen zugleich das ironische oder kritische Potential für das Bildverstehen fest.

Die Arbeit mit solchen Texturen ist in der Tradition der Karikatur ein bekanntes und beliebtes Mittel, auch bei Grosz und anderen Zeitgenossen sind solche Beschriftungen von der Skizze bis zur Druckgraphik *en vogue*, in den 40er Jahren sind sie längst Normalität. Und hier wie dort wird bewusst mit dem ironischen Spannungsverhältnis gearbeitet, das sich zwischen den medialen Zeilen, zwischen Text respektive Beschriftung und Bild ergibt.

Über den Einsatz der französischen Sprache in Hinblick auf das graphische Werk Heinrich Manns wäre gesondert nachzudenken.<sup>57</sup> Deutsche Texte tauchen nur in Verbindung mit dezidiert deutschen Themen auf. Gleiches scheint nicht für den Gebrauch des Französischen zu gelten, das wesentlich häufiger und nicht nur für explizit französische Stoffe Verwendung findet. Ich wage einige vorsichtige Überlegungen in dieser Hinsicht: das Französische kann als Replik auf Heinrich Manns Pariser Jahre und damit als persönlicher Erinnerungsraum verstanden werden, als gezielt vorgebrachter Antiamerikanismus, als Fremd-Sprache im Sinne eines uneigentlichen, sich selbst entfremdenden, nicht-deutschen Sprechens, als ›Sprach-Versteck‹ und damit als eine Form von Ausdrucksmöglichkeit unter dem Deckmantel einer fremden Sprache, um Dissonanzen zwischen dem Dargestellten und seiner Bezeichnung zu schärfen. In der *Fédéric*-Folge über Friedrich II. von Preußen muss das Französische als in Frage stehendes Eigentum des Protagonisten in Anschlag gebracht werden. Bei den Bordellszenen bietet das Französische einen kulturellen Konnex an, in dem das Zeitalter Toulouse-Lautrecs und die Künstlerbohème des Montmartre heraufbeschworen werden. Gleichzeitig findet sich eine kontinuierliche Beschäftigung Heinrich Manns mit französischen Autoren in seinen Essays, die 1931 gebün-

---

<sup>57</sup> Vgl. auch André Banuls, *Heinrich Manns Französisch*, in: *Heinrich Mann Jahrbuch* 3 (1985), S. 53-78.

delt unter dem Titel *Geist und Tat. Franzosen von 1780 bis 1930* im Kiepenheuer Verlag erscheinen. Freilich ließe sich der Gebrauch des Französischen auch als bildungsbürgerliche Attitüde sehen, die bis zur satirischen Überheblichkeit ausgereizt wird und die Zeichnung durch den vermittelten Bildungsanspruch absichtsvoll belastet. Die bürgerliche Sprach-Etikette würde in dieser Lesart zur hohlen Phrase im Zerrspiegel gesellschaftlicher Missstände degradiert.

### VIII. Der Schriftsteller als Illustrator fremder Texte

Heinrich Mann hat sich in den vierziger Jahren, also jener Zeitspanne, aus der die hier besprochenen Zeichnungen stammen, nachweislich der Voltaire-Re-Lektüre gewidmet.<sup>58</sup> Am 3. Februar 1941 schreibt er an Thomas, dass er die »orientalischen und sinnvollen Romane« Voltaires wiederlese, in denen »Liebe und Abschachtung [...] leichthin [vorüber schweben]« und an denen er »die galante Nichtachtung alles Gefährlichen oder Anstößigen«<sup>59</sup> schätzt. Wir wissen, dass er die Pléiade-Ausgabe von seinem Neffen Golo Mann besorgt haben wollte.<sup>60</sup> Hierzu gehört offenbar auch die Lektüre der kleinen Erzählung vom einäugigen Lastenträger *Crocheteur Borgne*,<sup>61</sup> die zu den *contes philosophiques* gezählt werden kann. Diese Lektüre hat ihre Spuren in den Bleistiftgebieten Manns hinterlassen, denn in einer Mappe hat sich eine zugehörige Folge von zehn Zeichnungen erhalten, die jeweils recto mit Textauszügen beschriftet sind.<sup>62</sup> Text und Illustration sind so arrangiert, dass der Text vor dem Bild steht und beides nicht im Nebeneinander, sondern nur durch Wendungen des Blattes wahrnehmbar ist. Dies weist auf eine spezifische, spielerische Art der Text-Bild-Collage.

Einen weiteren interessanten Befund stellt die Einführung einer Erzählerfigur auf dem ersten Blatt dar, die der Quelltext von Voltaire nicht kennt und die in der Bildserie gleichermaßen die Funktion

---

<sup>58</sup> Auf die Bedeutung Voltaires für das Werkschaffen Heinrich Manns, die bereits in den 10er Jahren ansetzt, verweist auch Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 39.

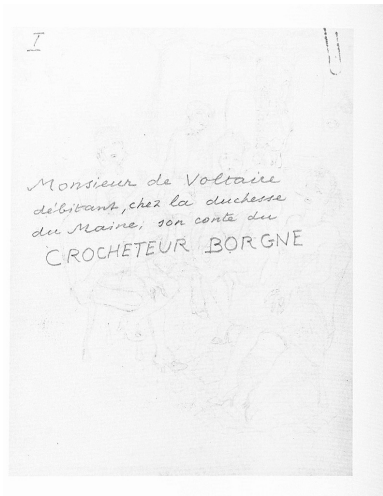
<sup>59</sup> Alle Zitate aus Heinrich Mann, Thomas Mann, *Briefwechsel 1900-1949* (s. Anm. 21), S. 202.

<sup>60</sup> Vgl. Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 39.

<sup>61</sup> Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe *Oeuvres complètes de Voltaire*, Bd. 8, Paris 1870, S. 323-325.

<sup>62</sup> *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 50-69.





von Prolog wie Rahmen der orientalisierenden Erzählung einnimmt. Dieses erste Blatt ist demnach eine genuine Zutat des Illustrators Heinrich Mann, der sich über den Referenztext erhebt, wenn er Voltaire selbst als Erzähler vorstellt. Der zugehörige Text lautet: »Monsieur de Voltaire débitant, chez la duchesse du Maine, son conte du CROCHETEUR BORGNE«. <sup>63</sup> Gemeint ist hier Louise Bénédicte de Bourbon, eine französische Hocharistokratin, die einen frühen literarischen Salon in Sceaux führte. Die Herzogin protegierte Voltaire, der 1718 in Sceaux seine Tragödie *Œdipe* erstmals vortrug und in ihrem Auftrag Pamphlete gegen den Regenten schrieb, die ihm selbst eine Verbannung und eine Haft in der Bastille eintrugen. 1747 versteckte die Herzogin Voltaire in Sceaux vor einem Verhaftungsbefehl. Bei diesem Aufenthalt mag der Text entstanden sein. Das erste Blatt der Folge inszeniert Voltaire als Erzähler seiner Geschichte im Salon der Herzogin von Maine. Heinrich Mann setzt damit einen historischen, jedoch nicht verbürgten Entstehungskontext vor die Bildnacherzählung und schafft dadurch eine extradiegetische Ebene, die die Illustration des Textes um das Capriccio seiner vermeintlichen Präsentation anreichert.

Die biographischen Analogien zwischen Voltaire und Heinrich Mann selbst, die in diesem Blatt anklingen, sind meines Erachtens

<sup>63</sup> Ebd., S. 50.



bewusst gesetzt: Es ist die spezifische Situation des exilierten Schriftstellers, dem die Literatur Zeitvertreib wie Kompensation der eigenen Ohnmacht ist und der sich deshalb in fremde – bei Voltaire orientalische – Erzählwelten begibt. Voltaire scheint damit als Alter Ego Heinrich Manns auf.<sup>64</sup>

Zugleich verstärkt Heinrich Mann durch diesen Einsatz das wohl 1001 Nacht entlehnte Verschachteln von Erzählsituationen, das auch in Voltaires Text als Erzählprinzip verwendet wird.<sup>65</sup> Die kurze Erzählung von gerade einmal vier Druckseiten über den einäugigen Lastenträger Mesrour erscheint erstmals 1774 in der Aprilausgabe des *Journal des Dames*. Sie beginnt mit einer moralisierenden Ansprache über das gute und das schlechte Auge des Menschen und eröffnet damit einen Diskurs über Wahrheit und Blindheit. Der einäugige Protagonist Mesrour dient dem Erzähler als Exempel für die Eröffnung eines Wahrnehmungsdiskurses. Dem ›richtigen‹ Sehen als einer in Frage stehenden Kategorie der Beurteilung von Weltgeschehen widmet also Heinrich Mann seine illustrierende Aufmerksamkeit, in der er sich gleichsam selbst spiegelt.

Bei den ausgewählten Textpassagen, die den Bildern voranstehen, handelt es sich bis auf kleinere Abweichungen um direkte Textzitate aus der französischen Vorlage. Mesrour imaginiert sich in eine Liebesgeschichte mit der Prinzessin Mélinade. »[B]rutal et hereux«<sup>66</sup> ist der erträumte Liebesakt Mesroures mit der Prinzessin laut Voltaire, eine Vergewaltigung nach einem Wagenradbruch, bei der sich der Lastenträger nimmt, was ihm seiner Meinung nach zusteht, was Heinrich Mann wiederum auf Blatt VI seiner Bildfolge durchaus drastisch in Szene setzt.

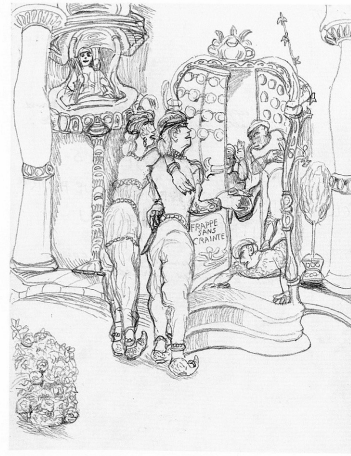
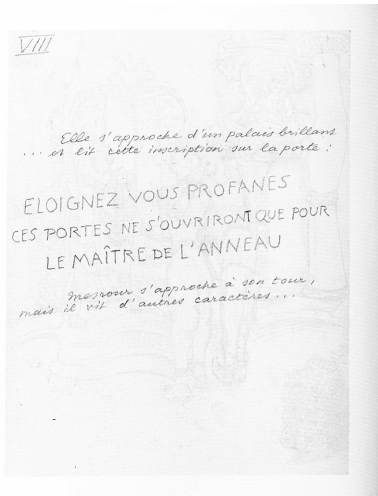
Für die Verschränkung von Text und Bild in Hinblick auf die intermedialen Möglichkeiten besonders interessant ist dagegen Blatt VIII der Folge. Nach der plötzlichen Verwandlung des einäugigen Lasten-

---

<sup>64</sup> Eine sehr knappe Einschätzung zur positiven Bewertung Voltaires bietet Skierka, *Der »erotische Demokrat«* (s. Anm. 3), S. 13. Auch Wißkirchen liest diese Bildfolge autobiographisch, bezieht das allerdings auf den einäugigen Protagonisten Mesrour und sieht Analogien zur Verarbeitung des Tods von Nelly Mann. Vgl. Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 40.

<sup>65</sup> Vgl. Robert Pearson, *White Magic. Voltaire and Galland's MILLE ET UNE NUITS*, in: *Scheherazade's Children. Global Encounters with the Arabian Nights*, hg. von Philipp E. Kennedy und Marina Warner, New York 2013, S. 127-143.

<sup>66</sup> *Oeuvres complètes de Voltaire* (s. Anm. 61), S. 324.



trägers in einen orientalischen, nunmehr wieder sehenden Prinzen von unglaublicher Schönheit am Morgen nach der Vergewaltigung gelangen die beiden Protagonisten an einen Palast. Auf der Pforte liest Mélinade die Worte: »ELOIGNEZ VOUS PROFANES / CES PORTES NE S'OUVRIRONT QUE POUR / LE MAÎTRE DE L'ANNEAU.«<sup>67</sup> Zwischen dem, was Mélinade, und dem, was Mesrouer entziffert, offenbart sich aber eine deutliche Differenz, die zugleich auf das differente Wahrnehmen und die Frage nach dem richtigen Sehen verweist, um das die Geschichte neben aller Leiblichkeit kreist. Denn Mesrouer steht eine gänzlich andere Botschaft der Buchstaben vor Augen. Er liest »Frappe sans crainte«<sup>68</sup> und klopft deshalb beherzt an der Tür, die ihm auch prompt aufgetan wird. Diese merkwürdig

<sup>67</sup> Majuskeln bei Heinrich Mann, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (s. Anm. 2), S. 64. Vgl. *Oeuvres complètes de Voltaire* (s. Anm. 61), S. 325: »Eloignez-vous, profanes; ces portes ne s'ouvriront que pour le maître de l'anneau«. Voltaires Text birgt dabei eine deutliche Anspielung auf den Eingang zur Unterwelt Vergil'scher Prägung. In der *Aeneis* warnt die Sibylle Aeneas: »Procul, o procul este profani«. Ist dort der Überbringer des goldenen Zweigs derjenige, der Zugang zur Unterwelt hat, wird das bei Voltaire in den Träger des Rings verwandelt, ohne dass dies in der Erzählung aufgelöst würde. Aeneas gelingt wie Mesrouer die Wiederkehr aus dieser (Unter-)Welt, die im Fall des ersten kein Traum, aber auch Verheißung ist. Die intertextuellen Parallelen, die hier aufgerufen werden, sind nicht von der Hand zu weisen. Solche Voltaireschen Implikationen des Textes mögen vielleicht auch Heinrich Mann gereizt haben, die Spannung zwischen Hölle und Paradies in orientalischem Kostüm durch- oder nachzuspielen.

<sup>68</sup> *Oeuvres complètes de Voltaire* (s. Anm. 61), S. 325.

paradox verschränkte Sicht auf die Welt, in der der Einäugige, ob-  
 schon durch die Vergewaltigung ein Übertreter der Moral, derjenige  
 ist, der als Einladung ins Paradies versteht, was die Prinzessin als  
 warnende Abweisung liest, greift Heinrich Mann in seiner zeichne-  
 rischen Umsetzung sinnfällig auf. Zum einen setzt er die Inschrift  
 auf dem Deckblatt recto in Majuskeln und betont damit ihre Bedeu-  
 tung. Die Auslassungspunkte am Ende der zitierten Phrase bedeu-  
 ten hier jedoch keine textliche Leerstelle im Sinne eines Auszugs,  
 sondern verweisen darauf, dass ›die anderen Buchstaben‹ (›d'autres  
 caractères‹)<sup>69</sup> nicht im Text, sondern auf der dazugehörigen Zeich-  
 nung zu finden sind. Dort stehen sie an die Tür geschrieben, die  
 sich gerade öffnet. Es sind dies aber in der Umsetzung bei Hein-  
 rich Mann die von Mesrour gelesenen Worte, auch diese wieder in  
 Majuskeln gesetzt. Im Widerstreit von Schrift und Bild triumphiert  
 hier die Zeichnung über den Text. Denn die Zeichnung Heinrich  
 Manns legt sich auf eine Wahrheit fest und ersetzt das je anders ge-  
 lesene Menetekel der Erzählung durch eine eindeutige, dominante  
 Setzung: durch das Wenden des Blattes und das nun medial trans-  
 formierte Weiterlesen des Textes im Bild entdeckt sich an der Tür  
 auf der Zeichnung Mesrours Botschaft. Der Einäugige ist für diesen  
 Augenblick der Erzählung für Heinrich Mann ein wahrhaft Sehender  
 geworden. Dass diese bildmanifeste Wahrheit am Ende der Erzäh-  
 lung außer Kraft gesetzt wird und sich als Rauschtraum Mesrours  
 entpuppt – und somit der Einäugige wieder in seine Schranken als  
 Versehrter gewiesen wird –, steht im Wortsinn auf einem anderen  
 Blatt, nämlich auf dem letzten der Bildfolge, das die Auflösung mit  
 dem in der Gosse liegenden, betrunkenen Mesrour zeigt. Durch die  
 Verengung auf die Sichtweise Mesrours verstärkt Heinrich Mann in  
 der Bildfolge die Fallhöhe seines ›verblendeten‹ Helden. Bemer-  
 kenswert bleibt das Changieren zwischen Wahrheiten, die durch  
 dieses intermediale Wechselspiel von literarischem Text und seiner  
 Illustration sowohl aufgerufen werden als auch ins Wanken geraten.  
 Die Amoralität des Handelns von Mesrour kann demnach nur vom  
 Ende der Geschichte her verstanden und entlarvt werden, sowohl  
 in der literarischen Vorlage Voltaires als auch in der Umsetzung der  
 Bildfolge Heinrich Manns. Die Bilderzählung triumphiert über das  
 Einzelblatt, das ohne die Einbindung in die Sukzession der Narrati-  
 on fehlinterpretiert werden kann.

---

<sup>69</sup> Ebd.

Der Einblick in diese Bildfolge zeigt, dass den Zeichenserien Heinrich Manns mehr Potential innewohnt, als bislang gesehen wurde. In ihnen spiegeln sich Motive und Diskurse seines Werkschaffens ebenso wie autobiographische Reflexe in vielfältigen Zerr- und Vexierbildern.

## IX. Moraltheater

Noch einmal sei der Blick an dieser Stelle zurück auf Hogarth gewendet. Seine *modern moral subjects* bilden die stets im moralisierenden Gestus gedachte Darstellung eines fiktiven wie repräsentativen Lebenslaufes in der Folge von Handlung und Konsequenz ab und stellen diesen in seinem gesellschaftlichen Kontext dar. Er steht damit der Karikatur ebenso nah wie dem Trauerspiel. Hogarth bekennt:

The reasons which induced me to adopt this mode of designing were, that I thought both Writers and Painters had, in the historical style, totally overlooked that intermediate species of subjects which may be placed between the sublime and grotesque. I therefore chose to compose Pictures on canvass, similar to representations on the Stage; and farther hope that they will be tried by the same test, and criticised by the same criterion. [...] I have endeavoured to treat my subject as a Dramatic Writer; my Picture as my Stage, and Men and Women my Players, who, by means of certain and gestures, are to exhibit *a dumb show*.<sup>70</sup>

Hier klingen überzeitliche Verfahren und Affinitäten von einer Welt der Malerei als einer ›stummen Schaubühne‹ im Sinne eines *Theatrum mundi* an, die sehr wohl auch für das Gesamtwerk Heinrich Manns geltend gemacht werden können. Jenseits jeden Kunststrebens, das Heinrich Mann als Autodidakt mangels künstlerischer Ausbildung nie hätte erfüllen können, scheint auch hinter den Zeichnungen der Plan zu solchen intermedialen Korrelationen auf, wie er sie in seinen Romanen von der Welt der Buchstaben her produktiv vorantreibt. Er schafft Bilder, die den Darstellungen der Bühne gleichen und die Behandlung des Sujets im Sinne des Dramatikers fassen: Zuspitzung auf einen theatralen Höhepunkt, Zurschaustellung, auch des Lasterhaften, und eine Prominenz des Leiblichen,

---

<sup>70</sup> *The Genuine Works of William Hogarth with Biographical Anecdotes*, Vol. III, London 1817, S. XV.

alles im Sinne einer darin eingeschriebenen Moralität, wie sie auch das Theater als moralische Anstalt anzubieten vermag.<sup>71</sup> Es ist nicht nur der bloße Erguss von Sinnlichkeit,<sup>72</sup> es ist tatsächlich mehr: die ausgestellte Drastik einer konfrontativ gedachten Erotik.<sup>73</sup> Hier wird nichts mehr verhüllt oder symbolisch verschlüsselt. Die Sprache der Bilder ist direkt und eindeutig, obszön und unschön, eine hässliche Fratze von Prostitution, Verbrechen und Bigotterie mit vereinzelt Einsprengseln von Idyllen, die in diesem Zusammenhang kaum mehr glaubhaft erscheinen.

Ein literarisch wie gleichsam bildkünstlerisches Beispiel mag diese Verschränkung theatraler, medialer und literarischer Interdependenzen noch einmal pars pro toto unterstreichen. Kurt Tucholsky bespricht unter dem Pseudonym Peter Panter in *Die Weltbühne* Zeichenmappen des ungarischen Künstlers Lazlo Boris. Nicht von ungefähr schlägt Tucholsky eine Verbindung zu Heinrich Mann – der einzige Autorenname, der in diesem Artikel fällt:

Man muß diese Welt [das Theater] begriffen haben, um sie zeichnen zu können. [...] Man kann das Wesen und das Problem der Schauspielerin, die Heinrich Mann in allen ihren Verkleidungen immer gereizt hat, nicht kondensierter und schlagender darstellen als hier. Sie: nackt. Und auf sie gezückt, auf sie durchbohrend, die Armee der – sagen wir: Operngläser, der verlängerten, gestielten Augen der Männer. Und sie: nackt. [...] Die schwebende Fettigkeit, der Busen, der sich schminkt – denn dieses Weib ist durchaus und nur Busen –, [...] das ist neuartig und doch ewig alt. Mit welcher Keckheit ist es gesehen, hingesetzt und komponiert! Seht selbst!<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Hans Wißkirchen hat all dies auch in den Zeichnungen Manns entdeckt. Er konstatiert einen »Grundgestus der Blätter, der stark an Bühnenmalerei erinnert. Fast immer sind Szenen mit zwei oder mehr Personen dargestellt. Die Blätter haben alle eine erzählerische Grundhaltung, indem sie dem Betrachter einen wie auch immer gearteten Handlungsablauf vorstellen.« Wißkirchen, *Der Autor als Zeichner* (s. Anm. 2), S. 37.

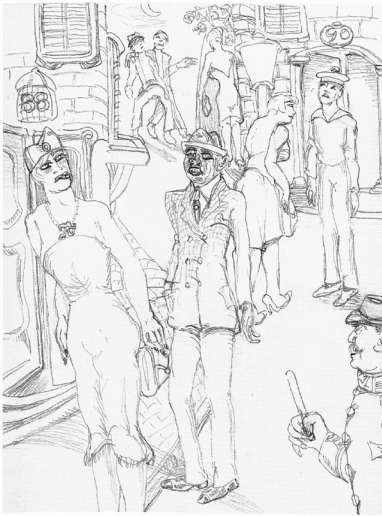
<sup>72</sup> Paraphrase von einem Brief an Inés Schmied über *Die Jagd nach Liebe*, zit. nach *Briefe einer Liebe. Heinrich Mann und Inés Schmied 1905 bis 1909*, hg. von Günter Berg, Anke Lindemann-Stärk und Ariane Martin, in: *Heinrich Mann Jahrbuch* 17 (1999), S. 176.

<sup>73</sup> Vgl. grundlegend Ariane Martin, *Erotische Politik. Heinrich Manns Frühwerk*, Würzburg 1993.

<sup>74</sup> Peter Panter [i. e. Kurt Tucholsky], *Ein neuer Zeichner*, in: *Die Weltbühne* 49 (2.12.1920), S. 648.

## X. Bleistiftgebiete

In diesem Sinne stehen die Bilderzählungen Heinrich Manns den Stichen Hogarths in nichts nach, sondern können als eine Aktualisierung, vielleicht sogar Reaktivierung des Genres der *modern moral subjects*, als *very modern moral subjects*, verstanden werden. Die in diesem Aufsatz herausgearbeitete Nähe zwischen Hogarth und Heinrich Mann legt deshalb nahe, die aus neun Zeichnungen zusammengesetzte Reihe *Hitlermaedel Hilda* als eine zeitgenössische Adaption von *A Harlot's Progress* zu lesen: Der fast unschuldige Auszug des Hitlermädel zu Beginn, ihre sexuellen Vergehen und ihre Verurteilung wegen Rassenschande sowie ihr Ende als Prostituierte auf den Straßen von Marseille, all dies sind Signaturen, zu denen sich Korrespondenzen in Hogarths Kupferstichen finden lassen. Hitlermädel Hilda erscheint damit als die Moll Hackabout des 20. Jahrhunderts im nationalsozialistischen Gewand.



Hierin offenbart sich die Evidenz eines kulturellen Skandal-Gedächtnisses, das damit auch von Heinrich Mann weiter vorangetrieben wird. Seine späten Bilderzählungen in den Pappkartons sind nicht selbstgefällige Kritzeleien. Sie zielen vielmehr auf ein scheinheiliges bürgerliches Moralverständnis ab, das von sexuellem Triebverhalten durchsetzt ist und das in seinen Bleistiftgebieten von politischen Spitzen bis in die Niederungen der Halb- und Unterwelt durchdekliniert wird. Was Thomas

Mann angewidert als Obsession liest, kann durch die hier aufgezeigte Kontextualisierung in einem neuen Licht erscheinen. Heinrich Mann notiert gegenüber seinem Bruder als Antwort auf dessen Generalvorwürfe: »Das *Sexuelle* eine grauenhaft einfache Sache«. <sup>75</sup>

<sup>75</sup> Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949* (s. Anm. 21), S. 88.